

تاريخ الفن التجريدي :

في الأصول الثقافية للرسم التجريدي

صفوان حيدر(*)

تمهيد

للأسف المأسوف عليه، لقد صار متوجباً على علم النقد لتاريخ الفن التشكيلي، أن يتخلّى، منذ زمن طويل، عن التفكير بعرض «الوحدة الأسلوبية» لمرحلة تاريخية من المراحل، وكأنّ الأمر أصبح وهماً كلاسيكياً مُعيّياً!

هكذا قد يمكننا أن نجد كيف يُمكنُ لِعُروْنِقالد أن يقف إلى جانب دورير، رامبرانت إلى جانب بوسان، ديلاكروا إلى جانب إنغرز، وجميعهم ينتمون إلى جيل زمني واحد. إن التوازي الزمني لهؤلاء الفنانين المتناقضين فنياً، كان مهماً، إلى درجة أنه - وللأسف - أهمل فيما بعد، نقدياً.

فالكلاسيكي والرومنطقي، في فهمنا لهذين المفهومين المزدوجين القديمين، يبدو متحدياً لجوانب المتغيرات بلا انقطاع. وليس نادراً أن نجد تبادل المتناقضات داخل فنان واحد، بيكاسو، مثلاً. مختلف أيضاً، توزيع الأوزان التقييمية على فنان الرسم التشكيلي. لذا، لا تبدو مصادفةً، أنه منذ عشرات السنين الأخيرة، بقي ممثلو «الشكلانية الكلاسيكية» هم الأقلية، ضمن هذه الأوزان. لكنهم لا يغيبون! فإلى جانب «التجريديين» نجد «التلقائيين»، وإلى جانب «اللاشكلانيين» نجد «البنائيين»، حتى يومنا هذا.

وإن نحترم وجود هذه المتناقضات، على ساحة الفن التشكيلي، باعتبارها حقائق تاريخية، فإننا لا نجد إلا قليلاً من الميل النقدي إلى تقييمها لصالح «شخصيات عصر» مشتركة في طبيعتها، في مدى تناولها من يد النقاد، مفهوماً.

(*) ناقد وباحث ومترجم - لبنان.

ضد هذا الواقع النقدي، العاجز عن الإحاطة الثقافية، بحقول التنوع والتناقض الأسلوبي للفن التشكيلي، ضمن الوحدة الثقافية - الزمنية، نمت الحاجة إلى العمل النقدي الفني - الثقافي، على تجاوز «الإحالات» المتشابكة مرحلياً، للفن التشكيلي، بعمق دراسي موسوعي، وشامل.

في هذا السياق، تبرز أهمية هذا الكتاب الأكاديمي الذي بين أيدينا، وهو بعنوان ما قبل تاريخ الفن التجريدي للباحث الألماني أوتو ستلزر(*)، الصادر بالألمانية عن دار R. piper & Co. verlag عام 1994.

وُلد أوتو ستلزر عام 1914 في دريسدن. درس تاريخ الفن، علم الآثار، الأدب الألماني والفلسفة في جامعات ماربورغ، ميونيخ، أوسلو و برلين، تحت إشراف ريتشارد هامان، هانز يانتسن و ويلهلم بندر. مع هذا الأخير نال الدكتوراه عام 1939. بعد الحرب العالمية الثانية التي أوقعته في الأسر، أصبح ستلزر مرجعاً ثقافياً عام 1946، ورئيساً لاتحاد الفنانين في برونشفايك، وعام 1955 أصبح ستلزر مرجعاً للفن التشكيلي وللمتاحف في وزارة الثقافة في مقاطعة نيدرزاكسن. ومنذ ذلك العام، تسلم ستلزر كرسي الأستاذية لتاريخ الفن في المدرسة العليا للفن التشكيلي في هامبورغ، ولا يزال يحاضر من على هذا الكرسي، إلى اليوم.

يتألف الكتاب من 264 صفحة ويحتوي على تمهيد، ومقدمة بعنوان: «الماضي والتاريخ» ثم خمسة فصول، أولها بعنوان: «نماذج تأملية وعروض أولية للرسم التجريدي منذ عام 1800»، تتناول علاقة الفن بالرياضيات، وشخصية الشاعر الألماني نوفاليس، وتجربة ألدوس هيكسلي، و إي. تي. هوفمان، وأدلبرت شتفتر، جان بول، كوليردج، وليام تيرنر، غوته، غوتفريد كيلر، و بلزاك.

في الفصل الثاني تحت عنوان: «الشاعر بوصفه رساماً ومصوراً»، يعالج ستلزر موضوعات تتعلق بـ لورنس شترنه، إي. تي. هوفمان، أدلبرت شتفتر، فيكتور هيغو، أوغست سترندبرغ، كريستيان مورغن شترن، وبول شيبتر.

في الفصل الثالث بعنوان: «الرسم المائي الغنائي»، يعالج ستلزر موضوعات مهمة جداً حتى أيامنا اليوم، كالعلاقة بين «الرسم والموسيقى»، و «كمان الألوان»، و «القصيدة الغنائية التجريدية»، و «كتابات ديدرو»، وعلاقة «الرومنطيقية الألمانية بفرنسا»، وعلاقة «الرسام بالشاعر»، وأخيراً «السلوك الغنائي».

في الفصل الخامس وهو بعنوان: «نحو فلسفة للتجريدية الفنية»، يتناول ستلزر موضوع «الصدقة» باعتبارها «أداة عمل فني»، ويعالج مواضيع «التجارب المادية في

(*) عن كتاب: «Die Vorgeschichte der Abstrakten Kunst»، للألماني: Otto stelzer - R. piper & Co. Verlag - München 1994.

الفن» عند نوفاليس، غوته، كونراد فيدلر، فردريك نيتشه، بول فاليري، هنري برغسون، ثم أخيراً، يلقي ستلزر نظرة فلسفية فنية على أميركا في القرن العشرين.

بدءاً من مقدمة الكتاب، يعلن ستلزر أن الاعتقاد بأن كاندينسكي قد رسم أوّل لوحة تجريدية عام 1910، هو اعتقاد مبالغ فيه. لأن المرء يعرف، كم أن محاولات مشابهة، في السنة نفسها، قد جرت معالجتها في ألمانيا، فرنسا، روسيا، وأيضاً في أميركا... والأساليب الفنية المختلفة لها بداياتها التاريخية... «فبدايات التاريخ الفني تعتمد على المنابع الثقافية» - ص 8 - «والمنابع تبني قاعدة لحقائقنا. والحقيقة ليست علمياً، بمتناول اليد، لأنها معروفة بشكل كلي، بل إنها الحقيقة، عندما نشاهدها، كمسألة، وبعلقتها بمسائل أخرى. هكذا، تبدو معروفة في العادة، المصادقية التأملية للعلاقات الواقعية» - ص 8 - . «وما نشاهده دائماً، لا يعود يؤخذ مأخذ الجد. فنحن على أي حال - يضيف ستلزر - سوف لن نبرهن على حقائقنا، من غير أن نحاول أن نضمّمها بعضاً إلى بعض، وثالثاً، ستظهر لنا حقائق الأسئلة بتوجهاتها نحو نتائجها الأصلية - الجينية». - ص 8 - ثم يوضح ستلزر «أنه في محاولته النقدية سيقتبس الكثير من النصوص، الأمر الذي لا يسهّل قراءة الكتاب». - ص 9 - لكنه يرى «أننا نسمي الرسم التجريدي ذلك الذي لا يملك القصد بأن يرى الطبيعة باعتبارها دافعاً للرسم، بل الذي يعيد بناء الطبيعة، والذي لا يكتفي بأن يتشكّل من الانحرافات والمروقات المستمدة من ذلك الدافع - الطبيعة، فقط بما تعنيه «الترجمة الفنية». - ص 9 -

مأخذنا هنا على الكتاب، في حديثه عن «الترجمة الفنية» «المنحرفة» للفن التجريدي عن الطبيعة، أنه لا يعالج، بل يستغني، عن معالجة الدور الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي في صياغة الفن التجريدي، وهو دورٌ لم يشجّع فقط على نشوء الفن التجريدي، بل دخل أيضاً ضمن آليات تركيباته الأولية.

الفن وعلم الرياضيات

تحت هذا العنوان، يرى ستلزر، بين ما يراه أنه «عندما كان الاتجاه نحو الفن «غير الرسمي» غامض المسيرة، وضع ولهم بندر - أستاذ ستلزر والمشرّف على أطروحته - كتابه بعنوان حول الفنانين والفن عام 1947، وكان كتابه الأخير. الأمر الذي بدأ، إحاطة بالأعمال الفنية وإعادة تفكير طويلة بجوهر الفن والفنانين، بعد عشرات السنين الطوال». - ص 24 - نضع هنا، أمام القارئ، كتابةً محشورة «بقوة» لبعض آراء بندر:

«ربما بإمكان أحدهم، مثلما الوشق - نوع من السباع الأصغر من الفهد - أن يسمع، ومع ذلك، يبقى في المجال الموسيقي، أصماً، أمام الموسيقى. وربما بإمكان أحدهم أن يتمتّع بعين صياد، ومع ذلك، يبقى أمام الأشكال الفنية المتشخصة

والمتجسدة، أعمى أيضاً». وفي الحالتين، «يكون» إدراك الإنسان فقط بوصفه متلقياً، حاداً ومؤلماً، كما مع كل الحيوانات». - ص 24 - «فالغن لا ينهض إذن، إلا من خلال تحول معانينا، من كوننا متلقين إلى كوننا مرسلين». - ص 24 -

إن تجارب العالم الخارجي أو الداخلي، تثير في الفنان الرغبة في التساؤل: «كيف أتحمّل هذا؟ لكن هذا يعني: - كيف أشكل هذا؟. وهذا من جديد يعني: - كيف أحول هذا؟. ويأتي الجواب: - «بما أستطيع أن أتركه يصير شكلاً». - ص 24 -

ليس الشكل وحده في مواجهة الفن. فالشكل قانون نظام الطبيعة، مستنداً إلى قوانين الطبيعة. إنها قوانين رياضية. فالتناسب، والوصلات الذهبية ليست هي وحدها الرياضيات، بل هي قوانين بناء بارزة، تلك التي تتقاسم الفن مع الطبيعة؛ فالكريستالوغرافيا مثلاً، تعرف 32 صنفاً من علم الرياضيات، وهي متحققة دائماً في كل الأعمال الفنية وأيضاً في كافة أساليبها، واحداً تلو الآخر. - ص 24 - وماكس بنزه صاغ تلك الحقيقة بحدّة أقوى في كتابه الرياضيات في الفن عام 1949، حين كتب يقول: «كل الفنون تعترف بفضل الذهن الرياضي على أشكالها، مجتمعاً في «الوعي الرياضي»». - ص 25 - هنا يؤكد ستلزر أنه «سيكون فقط ممكناً الكلام عن تشكيل جمالي، عندما نُزجّع الذهن الفني إلى الشكل فقط، والذي ساخرًا، يقرّسُمه إدراكنا. إنّ إمكانية أن نرُدّ وأن نلخص كلّ الفنون، بالتساوي، إلى أشكال من شكل تجريدي معمم، هو أساساً الرياضيات، إنما تؤسس - تلك الإمكانية - للكلية الشاملة للمفهوم الأسلوبى». - ص 25 - لكن الأميركي مارك روثكو (وُلد عام 1903) يقول: «الهندسة الجيومترية عائق obstacle - بين الرسام والفكرة، وبين الفكرة والمتفرج». أما الأميركي الآخر بارنت نيومن (وُلد عام 1905) فيقول: «علم الهندسة الجيومترية أصبح أزمتنا الأخلاقية... فقط فن بلا جيومترية، يمكنه أن يصبح بداية جديدة»! . هنا يعلّق أوتو ستلزر قائلاً: ولهم بندر، الذي يعتبر كم مهماً هو، وقوف الرياضيات خلف كلّ أنواع الأساليب الفنية، هنا بنسبة وضعية من الجيومترية، وهناك بنسبة عالية منها، لم ينس أن يؤكد، أن الرياضيات في الفن ليست هدفاً لذاتها: فهي تظهر هنا، فقط كأساس خلفي ومساعد، تعطي منها ما يُستفاد منها». - ص 26 - ويخلص ستلزر إلى القول، «على الرغم من الثورة المعاصرة، يحمل الرسم التجريدي المعاصر شخصيتين تقليديتين: 1 - فيما تثق به عفوية الرسام، في جدلية التأمل والموقف، والتي منها انبثقت كلّ أنواع الفن النفيس، والتي تثق بها - بتلك الجدلية - عفويته، ولكنّها التي تضع أغلبية وسائله تحت السيطرة. 2 - فيما يبقى الرسم وسيلة تعبير، عن مضمون مستمر إلى الأمام: دراما الإنسان بمواجهة العالم». - ص 26 - إلى أن يصل ستلزر إلى القول: «ومع ذلك، فالإنسان لا يحيا فقط في دائرة فلسفة «النو» الصينية المتعلقة بحريته الذهنية، والتي منها يعبر عن أمله بحلّ ما للفروقات الفنية - الوجودية، بل إنه يحيا وسط هذه الفروقات بالذات، في الدائرة البيولوجية لاستقلاليتّه الابتكارية». - ص 27 - ليخلص إلى القول: «إن الفن

التجريدي في صياغاته الأخيرة، أصبح متجذراً في «المكرّر» و «اللاموثوق»، الذي لا يدنو، بل يبتعد عن الهندسة الجيومترية. لأن «الجيومترية»، ومنذ البداية، بقيت خارج حدود العملية الفنية، النقيّة والمفتوحة الآفاق... ومن هنا، فإنه على الأسوأ، من غير المعقول، أن نفهم طاقة التاريخ التطوري الذاتي للحركة التجريدية بالتصورات الجيومترية القديمة الثابتة مثل: «مستوى التصوير»، «الفضاء»، «التوازن»، «التشخيص» و «التجسيد». فكلّ التصورات الجيومترية عن الشكل لا تبقى فقط على سطح عالم اللوحة التجريدية، بل إنها تمتصّ منها، دَمَ الحياة». - ص 27 -

مهما يكن، سيبقى النقد الفني المعاصر يُسمّي اللوحة التجريدية فناً، حتى عندما لا تحمل خلف نفسها، شكلاً بمفهوم الجيومترية الإقليدية. «الشكل» باعتباره «منظماً» و «مُعَدَّلاً» لا يتغيّر للفن، لا وجود له. وهذا ما أدركه التجريدي بول كُلي الذي يقول في كتابه التفكير التشكيلي: «لا يجوز أن ننظر إلى الشكل باعتباره إنجازاً نهائياً، باعتباره نتيجة، نهائية، بل يجب أن ننظر إلى الشكل باعتباره سفر تكوين ونشوء، بل هو تكونٌ، صيرورة، كينونة. الشكل المعتبر ظاهرة «طبيعية» هو شبح شرير خطر. حَسَنٌ إعتبار الشكل حركة، فعلاً، حَسَنٌ هو الشكل «اليومي» المتغيّر. مُسيئٌ اعتبار الشكل هدوءاً، نهائيةً. حَسَنٌ هو التشكيل، سيئٌ هو الشكل. الشكل نهائيةً، موتٌ، والتشكيل حركة في فعل. التشكيل فعلٌ حياة». - ص 28 -

ويعلق ستلزر على هذا الكلام بالقول:

«لاول مرة، وليس لآخر مرة، يلتحم بول كُلي، مع الموقف الذهني للرومنطيقيين في القرن الثامن عشر، خصوصاً مع غوته الذي يقول في كتابه الشعري النقدي الله والعالم:

«مِنْ أَجْلِ أَنْ تُنْجِزَ الْمُنْجَزَ،
حَتَّى لَا نَتَسَلَّحَ بِالتَّحْدِيقِ،
أَبْدِياً نَصْنَعُ، الْفِعْلَ الْحَيَّ...
يَنْبَغِي عَلَيْهَا أَنْ تُمَطَّرَ،
وَأَنْ تُعَالِجَ بَجْدَارَةٍ خَلَاقَةً،
مَا يَتَشَكَّلُ بِذَاتِهِ أَوَّلًا،
ثُمَّ مَا يَتَحَوَّلُ».

- من قصيدة «واحد والجميع»، في كتابه الله والعالم - .

الشاعر باعتباره رساماً ومصوراً

هناك العديد من الشعراء الذين تجلّى سلوكهم باتجاه الرسم التجريدي في التصور التنبؤي وفي التمنيّات التصويريّة أو في النماذج التأملية. وليس صدفةً أنهم، بأغلبيتهم، كانوا شعراء رسموا وصوّروا بأناملهم، منهم: غوته، إي. تي. هوفمان، فيكتور هيغو، شفتير، و كيلر.

فتصاویر غوته الباكّة عن الريف، في السبعينات من القرن الثامن عشر، تقف وحيدة، مميّزة، بين فنون عصرها، وكما أيضاً في دوافعها، التي، وبعبكس ما كان سائداً آنذاك، تمتاز ببساطة تعبيرية كبيرة، وكذلك أيضاً في مفاهيمها، التي أنتجت مُناخاً صحفياً معقفاً، جعل فيتكوسكي يسمّي غوته: «مرشحاً لأن يصير تعبيرياً». وفي روما، بالمقابل، حيث أخذ غوته بحماس، دروساً في النجارة، الخراطة، والتفصيل، دروساً أضاعت عفويته الفنيّة، وجعلته، لاحقاً، «يرتجف خوفاً وَحَذَرًا أمام كلّ ورقة بيضاء وحيدة أمامه». أخيراً، عندما تقدّم في السن، وبعدما كان قد تخلّى منذ زمن طويل عن الرغبة في أن يصبح فناناً تشكلياً، نراه ينجح من جديد في التوصل إلى نوع من الفرادة التصويرية الملحوظة القيمة. فتصاميمه التصويرية السّتّة، الفخمة، المتعلّقة بافتتاحيّة لمخطوطة فاوست عام 1812، بما يقدّمه الموقف التصويري، أمكن لها، وبعد مئة عام، أن تؤرّخ، ليس لأنها حادت وانحرفت عن الظهور وتجذّدت قبل التجريدية بمئة عام ونيّف، ولكن، بسبب أن غوته، من خلال الإختصارات التجريدية لخطوطه الهدامة الراسمة، استطاع أن يتميّز بشكل غير مألوف على الإطلاق. - ص 65 - .

فيكتور هيغو (1802 - 1885)

ظهرت أطروحات كاملة حول العنصر البصري في فن فيكتور هيغو، مستندة إلى تصاويره. وحقيقة أن الشاعر الفرنسي هيغو رسم صوراً بنفسه، ولم يكتفِ بالكتابة عن صوره، لا يعرفها الكثيرون. هناك أكثر من مئة وثلاثين سيرة عن هيغو، ولكن ما من واحدة منها، تحكي عن سيرته التصويرية. مهمّ أن نعرف أنه كان رساماً غير متخصص ورسام كاريكاتور. تصاميمه الملونة العجيبة، أُعيدَ إظهارها ملوّنة في المجلة الأسبوعية «باري ماتش» التي لم تتردد في إعلان هيغو «أباً للفن الحديث». - ص 87 - .

ظهرت رسومات هيغو لأول مرة عام 1882. معرض سانت مالينر التأملي الذي أقيم عام 1957 تحت عنوان: «الشاعر الرسام والرسام الشاعر» أظهر بعض الرسوم الحرّة لهيغو، ولكن لم تظهر أعماله التجريدية الملونة. ميراث هيغو الرسمي واللوحاتي موجود في أرشيف متحف فيكتور هيغو في باريس، في بلاس دي فوسغه، وفي كابينة المخطوطات لمكتبة الأمة، وفي بيت «هاوت فيل» في غورنسي، وفي مجموعات خاصة.

في الرسومات الخاصة بأشعاره، يظهر إتجاه نحو التساهل، نحو تقليص الأشياء

إلى أسسها الشكلية الجيومترية. كان هيغو، مثل سيزان، يشبه الطبيعة بالكرات، والكلل، والأسطوانات؛ وكان مهتماً «بنزوات الشكل» والتي تنتهي بالغرابية (هو نفسه طور نظرية فنية عن الغرابية). - ص 88/87 -

هناك حوالي ست مائة عمل تصويري محفوظ لهيغو، بينها خمسون عملاً تجريدياً محضاً. استعمل هيغو، وربما كان هو الأول، تقنية الكولاج، رسم بالقهوة، استعمل المقص بتعمد على الأوراق، واشتغل بريشات مكسرة عن قصد. كذلك استعمل الإندلاق العفوي للأصباغ المائية. هذه الأعمال التجريدية لهيغو، ظهرت تقريباً بين عام 1856 و1870، أثناء إبعاده ونفيه إلى شبه جزيرة جيرنسي. مات فيكتور هيغو عام 1885. كان قد رأى الأعمال الأولى لأوديلون رودان عام 1881 وعام 1882. ويمكننا اعتبار فيكتور هيغو رائداً ومرشداً وممهّداً لرودان الذي كان أول رسام محترف أعاد رصف الطريق الذي ينتقل من الطبيعة الظاهرة إلى عالم الأحلام والرؤى، وأخيراً إلى اللاتشيو الكامل. بعض الأعمال التشكيلية لرودان تبدو أكثر «أدبية» من تلك «التشكيلية» لهيغو. كذلك رسم رودان أعمالاً أدبية لإدغار آلن بو وكان صديقاً وفيّاً وحميماً لمارمييه.

أوغست سترندبرج (1849 - 1912)

معاصرو وسترندبرج الذين عرفوا إنتاجه التشكيلي، تناولوا بصعوبة رسومه بجديّة. عن تلك الرسوم، بإمكان المرء أن يقرأ في إحدى المجلات، آنذاك، سنة 1882 بقلم ك.أ. سترومباك:

«مع الفرشاة تتطارد أعداد كثيرة من الألوان على قماش الكتّان. ثم يمضي سترندبرج بأصابعه الخمسة قُدماً، مع هذه الفرشاة النادرة، يعجن ويدلك عجينة الألوان، بشكل أسوأ، بعضها مع بعض، ثم أخيراً، يقبض على الفرشاة الحقيقية، كفنّان...».

كان سترندبرج قد شاهد اللوحات الإنطباعية عام 1876 عند دوراند رول في باريس، لمانيه، سيسلي ومونيه. عام 1895 كتب سترندبرج مقدمة لمجموعة تصويرية لغوغان، من غير أن ينحاز ويلتزم كثيراً بها ولها، والتي نقاط إنطلاقها بدت لسترندبرج أكثر أهمية من نتائجها. الجملة الأخيرة لمقالته عن غوغان تقول: «لقد بدأت بنفسي، في تعقب ذلك الإشتهاء الكبير، من أجل أن أصبح «برّياً» وأن أنجز عالماً جديداً». - ص 93 -

منذ بداية تسعينات القرن الماضي، قدّم لنا سترندبرج في رسومه، عالماً جديداً. فبالرغم من أن رسوم سترندبرج أحادية ورتيبة، تعبّر عن مناظر تأملية بحرية غامقة الألوان، منسجمة مع نهج رسم أوائل الإنطباعيين السويديين، إلا أن رسوم سترندبرج تتميز عن رسوم معاصريه، من خلال مصادر تعبيرها ومن خلال موقفها المميّز من الطبيعة ومن الدافع الفني. ربما كان سترندبرج الأول الذي عبّر عن الجملة التأسيسية

التي أصبحت اليوم عنواناً للفن التجريدي، فلقد كتب: «إنني اشتغل مثل الطبيعة، وليس تقليداً للطبيعة». عام 1893 أهدى سترندبرج لوحةً مع إهداء مكتوب بالألمانية إلى الأنسة فريدا أوهل، التي أصبحت فيما بعد زوجته الثانية: «من الرسام الرمزي، أوغست سترندبرج!». هذه اللوحة فيها: البحر (في الأسفل إلى اليمين)، الغيوم (في أعلى اللوحة)، صخر ناتئ (إلى اليسار)، شجر العرعار (إلى أعلى اليسار) وعنوانها الرمزي: ليلة الغيرة. ومع ذلك، فلو اتبعنا نصيحة غوته، بأن على المرء أن يراقب اللوحة في لحظة نشوئها، من أجل أن يشهد على سلامتها وصحتها، نرى كيف أن الأشياء المصورة لسترندبرج (كالبحر الهائج مثلاً) قادرة على أن تحول بشكل مادي ذلك البحر الذي حقيقته غيبية. وعن نظريته في طريقة النشوء الفني في الرسم، كان سترندبرج قد أشار إلى ذلك بدقة، حين قال: «يجب عليّ أن لاحظ، أن علينا أن ننظر إلى اللوحات المرسومة في فضاءات نصف معتمة لا تحتل ضوءاً كاملاً، إلا بواسطة علامة نارية قوية أو فضاء نصف معتم. وما ينتج عن ذلك، متروك نصفه للصدفة، كما أيضاً لكامل الدافع الفني». - ص 95 -

ويعتبر سترندبرج أن «كل لوحة لها أساسان مزدوجان: واحد ظاهري خارجي، يمكن للجميع رؤيته حسب الحاجة، وواحد متوقع داخلي خاص بالرسام وبالنخبة من المشاهدين».

بعدما عالج سترندبرج قائمة طويلة من التكوينات التصادفية في مقالة له بعنوان «حول صدفة الحظ السعيد في الإنجاز الفني» ظهرت عام 1894 في «الباريسير ريفيو»، مثل تناوله العمل الفني الممارس في معامل النسيج، والذي يخدم المنظار الذي تظهر فيه أشكال هندسية متغيرة الألوان، من أجل استلام خامة جديدة؛ يفتهي سترندبرج إلى الكتابة عن نوع رسمه الخاص كما يلي:

«في أوقات فراغي أرسـم قليلاً. ومن أجل أن أبقى فوق كل ما هو مادي، أختار نوعاً من قماش جدار ليس كبيراً، أو بالأحرى، قطعة من الورق، من أجل أن أنتهي بعد ساعتين أو ثلاث ساعات، خصوصاً عندما يكون مزاجي الطيب قد بلغ نهايته. تعاني نفسي من قصديّة غير محدّدة. أريد أن أرسـم العالم الداخلي لغابة مظلمة، والتي من خلالها يمكن للمرء أن ينظر نحو البحر ونحو غروب الشمس. هكذا، أوزّع بواسطة الملوّق - ولا أستعمل الفرشاة - الألوان على الورق وأمزجها ببعضها حتى ينبثق نوع من التصاميم. الثقب في الوسط يشكّل البحر بمواجهة الأفق. وتتشكّل بنفسها أدغال، عرائش، أغصان، كلها مرسومة بحوالى أربعة عشر إلى خمسة عشر لوناً، ليست لأجلي ولا لأجلك موضوعاً، ولكنها دائماً منسقة بانسجام وتناغم. القماش الجداري أصبح مغطى بالألوان والأصباغ. أترجع إلى الخلف، من أجل أن أراقبه. يا للشيطان ألا أستطيع أن أميز شيئاً من البحر. الثقب المشتعل بالألوان، يظهر أفقاً منظوراً إليه، لانهاياً، بضوء أحمر، زهري، وأزرق، حيث كائنات هوائية غير جسمانية وبلا شخصية محدّدة،

كالحوريات السحرية يتأرجحن نحوه. الغابة تصبح كهفاً معتماً تحت الأرض... وهناك إلى اليمين يكون الملوّق قد لَمَعَ وصقل الألوان حتى لتبدو كما لو أنها مرايا عاكسة تلمع فوق سطح الماء. أهلاً! هنا بركةٌ حقاً! رائع! ولكن فوق الماء هناك لطخة بيضاء وحمراء وزهراء والتي لا أستطيع أن أوضّح معناها أو مصدرها. نظرة ألقها، إنها وردة! الملوّق يشغل لمدة ثانيتين، والبركة تصبح محاطةً بالورود، وروء فقط!. بتحريك خفيف بالإصبع هنا وهناك، تذوب الألوان الجامعة التي يصعب قيادها وينحلّ أو يتوزع اللون الوهاج والساطع، يصبح أكثر رهافةً، أكثر هوائيةً، وتنتهي اللوحة!». - ص 96 -

يرى المرء أنه لم تعوز سترندبرج في الممارسة أو التنظيم، لا العناصر الدادائية ولا السورالية. ولقد شخّص غوتفارد جوهانسن أعمال سترندبرج الأدبية المتأخرة بهذه الكلمات: «إلغاء للمفهوم المعتاد عن الفضاء والزمن، الحلم والحقيقة، المعالجة الفنية والتفكير». واقتبس عن توماس مان - الروائي الألماني الشهير - والذي في مقابلة معه في إحدى الجرائد، سمّى سترندبرج بأنه «أول السوراليين من وجوه عدّة». وعلى المرء فقط أن يقرأ لسترندبرج «نحو دمشق» (1898) أو «لعبة الحلم» (1902)، لكي يعطي هذا الرأي بعضاً من أحقيّته. - ص 97 -

مات سترندبرج عام 1912. في تلك الفترة كان كاندينسكي على الطريق نحو شكل تصويري تجريدي، في فوضاه المُكبّلة، من غير أن يتجاوز ما هو «جمالي»، مما جعله رائداً للرسم «غير المحافظ».

الرسم المائي الغنائي

يرى ستلزر أن عبارة «التعبيرية التجريدية» بإمكانها أن تحيط بالكثير من المعاني، لكن يغيب حقاً عن هذه العبارة، الموقف المميّز للتجريديين الجدد في هذا السياق. فالموضوع الفني قد لا يعبر عن نفسه - من خلال تلك العبارة - في الرسم، ولكن عند الضرورة، في ما نختبره في الصور.

يرى الشاعر الألماني غوتفريد بن أن الشعر الغنائي أيضاً، لا يمكن تشخيصه من خلال تركه مجالاً للأنفعالات المتباينة عند المتلقّي، ولكن من خلال حملة لانعكاس داخلي، مأزوم، انتقادي، للشاعر. ومن خلال سلسلة من الشعراء الغنائيين، والذين كانوا في الوقت نفسه، كُتّاب مقالات كبار عن قضايا الفن، يسمّى غوتفريد بن شعراء مثل إدغار آلن بو، فاليري، إليوت، مالارميه، بودلير، أزرا پاوند، والسوراليين. ويرى بن أن جميع الرسامين المعاصرين، ومنهم كاندينسكي، كلي، موندريان، مالغيتس وباومايستر، كان عندهم رؤيا مزدوجة، مثل الشعراء الغنائيين، الذين وضعوا من جهتهم تصاميم فلسفة للتكوين والبناء الفني ومنهجية للإبداع والخلق في آن واحد. - ص 118 -

إن الصورة التجريدية لا تروي لنا شيئاً، ولا تلقي علينا دروساً تعليمية. انتمائها المشدود نحو الداخل، داخل اللوحة، يبدو أكثر وضوحاً عندما نقرأ مالاارميه، في رسائله، يقول عن الرسم: «لا ترسموا الأشياء، ولكن ارسموا الباعث الذي يسبب رسمها». - ص 118 - التكعبي دانيال هنري كانفايلر إقتبس أفكاراً من هذه الرسائل لمالاارميه، من أجل أن يشخص معالم المدرسة التكعيبية. وبالفعل، «فإن الأوعية البلورية، ومرايا ومراوح مالاارميه، يمكننا أن نفهمها مثل غيتارات وأباريق للتكعيبية، لا بوصفها رموزاً، بل شعارات». - ص 119 -

منذ عام 1908 تكلم أبولينير الشاعر الفرنسي في مقدمة الكاتالوغ المختص بمعرض براكو عن كانفايلر، عن «الغنائية في الألوان» (Un lyrisme Coloré)؛ واستناداً إلى كانفايلر إستعمل كاندينسكي لأول مرة مصطلح «الغنائية في الرسم التجريدي». لكن الغنائي والرومنطقي كانا بالنسبة لكاندينسكي مترادفين. أين تقع الحدود بين الغنائي والرومنطقي؟ سأل كاندينسكي في رسالة له إلى ويل غروه مان عام 1925، وأجاب: «لا أريد بالدموع أن أرسم عن الدموع. لكن الرومنطيقية تتجاوز كثيراً حدود الدموع. اليوم هناك شيئية جديدة، ولذا ينبغي أن يوجد لها رومنطيقية جديدة». - ص 120 - فالمسألة إذن، إيجاد نوع من الارتباط بين الصمت والكلام، بين الخطوط والألوان من جهة، وبياض اللوحة وصمتها من جهة ثانية. والزوايا والإنحناءات في الرسم المعاصر أصبحت تتعلق ببعضها مثل تعلق الولادة بالشباب والنضوج وبالشيخوخة. هذا الكلام شبيه بكلام افتتاحيات نوفاليس النقدية والشعرية. كما أن علاقة الجماعة التي كانت تسمى نفسها في ميونيخ «دائرة الفارس الأزرق» برومنطيقية بداية القرن التاسع عشر لم تكن حركة في اتجاه لا ارتباط له بالأساليب الفنية وبالمفاهيم، بل كانت نبعاً دافقاً إلهامياً وإيحائياً استعمل بحدّة في التعبير الفني اليافع والجديد لهذه الجماعة، وبالتلازم مع شعر الشعراء الفرنسيين الشباب ونظرياتهم عن الشعر والشاعرية منذ بودلير؛ ثم كان هناك وليس أخيراً، الدور الذي لعبته الرسامة الروسية البارونة ماريانا فون فيرينكين (1860 - 1938) والتي نهلت إبداعاً، من منتصف دائرة تلك الجماعة، «دائرة الفارس الأزرق». - ص 120 -

الرسم والموسيقى

يرى ستلزر أن الألوان والأصوات، تموجات الصوت وخطوط الألوان، لها سلوك متبادل ينبغي علينا تسطير أهميته. وانطلاقاً من هذه الحقيقة، فإن تجربة هذا السلوك المتبادل بتأمل تفكيري، إنما هو الأساس الذي منذ أرسطو، بل نعم منذ أشعار الفيدا الهندية القديمة، تنبغي العودة إلى مراجعته. - ص 130 -

وفي مستوى جديد، تمّ النجاح، خلال بصريات نيوتن، ومحاولته جعل السبعة ألوان تنعكس مع درجات سلم النغم الصوتي، في إيصالها إلى التناسب والتوافق. مع هذه

النظرية التي أصبحت اليوم علمية، باعتبارها الأساس، دخل «السينساتيكر» على الطاولة، لجعل أناسٍ ليسوا على كفاءة نادرة متمادية، قادرين على «سماع الألوان»، بطريقة أفضل من الطريقة القديمة في سماع الأصوات من أجل رؤية الألوان.

فان غوغ كان واحداً من أولئك السامعين للألوان من غير معرفة «بالسينساتيكر النيوتوني»، وقبله بزمان، عرف الشاعر الإنكليزي الرومنطقي كولردج تلك المقدرة. أيضاً غوته، عرف تلك الظاهرة؛ فالشكل بذاته مسموع عند غوته. فهو يقول: «قواعد الأعمدة المزخرفة، وتيجان الأعمدة المزينة، تغني، بل إنني أعتقد، أن المعبد بأسره يغني!». - ص 131.

ماخذنا هنا على ستلزر، أنه لا يعالج العلاقة بين الرسم والموسيقى بأكثر من ستة عشر سطراً مقتضباً لا غير، بينما هذا الموضوع، ربما يحتاج إلى كتاب مستقل كامل.

الشعر الغنائي التجريدي

استعمل الشاعر الرومنطقي الألماني نوفاليس مصطلح «التجريدي» من أجل أن يشير إلى شكل الشعر الخرافي (Märchens)؛ فالتجريد يعمل على المخيلة الفانتازية في هذا الشعر. منذ ذلك الوقت، أصبح مصطلح «التجريد» واقفاً في قلب عملية الإنتاج لعالم غير حقيقي. - ص 137 - وهكذا، مع ديدرو ثم من جديد مع بودليير، استعمل كثيراً مصطلح «التجريد». مع بودليير أصبح للتجريد (Abstrakt) معنى الذهني - الروحاني geistig بمعنى اللاشيئي، واستند عموماً إلى مصطلح الأرابسك (Arabesk)، أي ربما اشتقت الكلمة من الـ (arabesk) أي «الخطوط الزخرفية الحرة من أسر الأشياء». وبالنسبة لملازميه فإن الشعر هو: «فيض صامت في عالم التجريد». وبشكل مشابه، يشرح الشاعر بول ريفردي تجريدية الشعر حين يقول: «منذ اللحظة التي تتخلّى فيها الكلمات عن معناها القاموسي، يستحصل الذهن المفكر قيمتها الشعرية». - ص 137 -

استعمل كاندينسكي مصطلح «الشعر التجريدي» في كتاباته، وأيضاً أبولينير الذي استعمل للرسم تارةً مصطلح peinture abstraite وتارةً أخرى مصطلح peinture pure.

هينغو فريدريتش سمى الشعر الغنائي «تجريدياً»، ذلك الذي «لصالح دينامياته النقية، يحطم قيم واقع المضمون، إلى درجة سوء الفهم». ونموذج شعر رامبو يدخل في هذا السياق، كذلك شعر لوتريامون.

في شعر الألماني ريلكه، جليس رومان في محترفه وصديقه، نجد الصور تستهلك بعضها البعض. والتداعيات التي تربط الصور ببعضها، تبدو غريبةً وتجريديةً، مثل اللون الأخضر أو الأحمر في لوحة تجريدية؛ أمام هذا اللون في اللوحة التجريدية، يرغب المشاهد في أن «يفكر بشيء ما» ولكنه لا يستطيع. - ص 138 -

ديدرو (1713 - 1784)

عرفت ألمانيا ديدرو من ترجمات هامان، هوردر، وغوته، لمقالات ديدرو عن الفرنسية. في إنكلترا، قام لورنس شترن بترجمة كتاب ديدرو الإبن غير الشرعي إلى الإنكليزية. شترن وديدرو، ولد كلاهما عام 1713، كانا قد التقيا شخصياً، في صالون البارون هولباخ في باريس، الذي شكّل حلقة فكرية حرّة، انضم إليها الفيلسوف الإنكليزي دافيد هيوم. مشترك بين ديدرو وشترن تعاطفهما مع علم النفس من وجهة نظر الفيلسوف الإنكليزي لوك.

يمكن اعتبار ديدرو في حياته وأعماله رائداً للمراحل اللاحقة المتأخرة للحركة الرومنطيقية. أعماله الأولى المبكرة، وصفها شترن بأنها محاولة لإيجاد الطريق إلى الفضيلة من خلال الدموع. فيما بعد، أخيراً، نجح ديدرو في أن يقفز فوق حدود الدموع، واعتبر الحساسية الخالصة والعاطفة المراهقة غير كافية للإنجاز الفني، وغير قادرة على لعب دور محدّد لهذا الإنجاز، ولكنها في معناها، قادرة على تطويقه وإحاطته. - ص 140 - كذلك اعتبر ديدرو أن العبقرية لها الحق في أن تكون لا أخلاقية، خارجة عن المجتمع، وأن تكون متوحشة بريئة. أي أن لها الحق في أن تكون آثمة، مخالفة للقانون السائد، ليس فقط في حياتها المدنية، بل أيضاً في أعمالها المكتوبة والتشكيلية. فالخطأ والصواب لم يُعدّا - عند ديدرو - علامة التمييز للعبقرية. علامتها هي فقط درجة وقوة التخيل (الفنتازيا). - ص 141 -

مساهمة ديدرو المهمة في سياق هذا البحث، كامنة في بحثه التساؤلي، ممّا ترتكز في تكوينها لوحة الرسام. فهو توصل إلى أن اللون في اللوحة له دور الإيقاع نفسه في أشطّر الشعر. الاثنان، اللون والإيقاع - مع ديدرو بدأ التشابك والتداخل الذي لا ينتهي بين الشعر والرسم - يتعلّقان بما يسمّيه ديدرو «بالسحرية الإيقاعية». وفي رسائله عن الصمّ والخُرُس، سمّى ديدرو الشعر «نسيجاً من الهيروغليفيات»، واعتبر أن «سحرية اللوحة» تحدّد هيروغليفيّتها، وليس معناها، وبالتالي لا «يحدّد أبدأ شيء له معنى». - ص 141 - لكن الأبعاد الصافية أو التجريدية لمادة الرسم «ليست بلا شيء من قوة التعبير». - ص 141 - وهذا أيضاً يصوغه ديدرو بحذر شديد، لكن إمكانية الاستغناء عن الأشياء المباشرة المعروضة أمام الرسام، واضح عند ديدرو إقراره بها. - ص 141 -

حول القيمة التعبيرية للخطوط التجريدية كتب ديدرو: «الخطوط المتموجة رمزٌ للحركة والحياة، الخطوط المستقيمة رمزٌ للثبات وفقدان الحركة». لاحقاً، سيُدوّن ديلاكروا تعقياً على ديدرو، في كتاب مذكراته: «هناك خطوط صعبة عسيرة: المستقيمة، والمتعرجة والمنحنية بانتظام، والخطان المتوازيان».

متجاوزاً جداً لمدى عصره، ذهب ديدرو في الحكم على مفهوم «الجَمال». ذلك أن الفضل الكبير الأول لديدرو في علم الجمال، يكمن في توصله إلى إجراء تفرقة حادة بين

«الجمال الطبيعي» و «الجمال المصطنع». فديدرو الذي نَصَحَ الفنانين باستعمال القبح والفوضى استعمالاً جمالياً، رأى أن البحث عن الجمال المجرد وهمٌ باطلٌ سرابيٌّ، نوعٌ من «صيد الأشباح». وهذا المفهوم استعمله أيضاً وفوراً ديلاكروا. وبودليير عَبَّرَ تعبيراً مشابهاً دون أيّ تسامح، إذ قال: «المثال المجرد نوع من الغباء»!. (L'idéal absolu est une bêtise).

الرومنطيقية الألمانية وفرنسا

«عندما أتمكّن يوماً ما من اللغة الألمانية، سأقرأ جان بول، وإي.تي. هوفمان، وأشعار نوفاليس».

- ميشال بوتور، في كتابه العالم - .

حَرَكَ ووسَّع روسو وديدرو آفاق المفكرين الألمان بعمق عام 1800 للميلاد. لكن المفكرين الألمان أجابوا عليهما وردّوا بعباءٍ مقابل إليهما. في فرنسا، بدأ الانشغال المتزايد بالحياة الفكرية الألمانية عام 1800 مع السيدة فون ستايل. كتابها كتاب ألمانيا الصادر عام 1810 مُنِعَ توزيعه في فرنسا. لكنّ مستوى جديداً من التعامل بدأ مع ترجمة جيرار دي نرفال لـ فاوست غوته. إستناداً إلى تلك الترجمة، أنجز ديلاكروا عام 1816 ليثوغرافياته عن فاوست (رسوم منقوشة على ألواح حجرية) والتي امتدحها غوته عالياً. جيرار دي نرفال حَفَزَ صديقه تيوفيل غوتيه، الشاعر الفرنسي الذي كان رساماً أيضاً، على الإطلاع على الأدب الألماني. منذئذٍ، قرأ غوتيه كلوبستوك، فيلند، شيلر، جان بول، الأخوين شليغل، نوفاليس، تيك، أرنييم، برنتانو، غوريز، الأخوين غريم، كاميسو، وأولاند. كان غوتيه صديقاً حميماً للشاعر الألماني هاينريش هاينه الذي عاش آنذاك في فرنسا. ثم نشأت علاقات لاحقة بين غوتيه وبودليير الذي تكفَّل بإصدار أعمال غوتيه. سمّى بودليير في مقالاته التي بعنوان «ملاحظات حول إدغار آلن بو» إلى جانب ديدرو، لاكلو، بلزاك، وبو، فلاسفة شعراء مثل الشاعر إي.تي. هوفمان، غوته، وجان بول.

كان هوفمان قد تُرجم منذ عام 1829 إلى الفرنسية. ولقيت «أقاصيص هوفمان» شعبية كبيرة في فرنسا، أكثر من شعبيتها في ألمانيا بكثير. وبتأثير من كتابات هوفمان استمدّ فيكتور هيغو نظريته الأدبية عن الغرابة والتي عنه أخذها بودليير. إضافة إلى أن شعر مرحلة الشباب عند ماكس جاكوب وأندريه بريتون والذي ظهر في كتاب بعنوان نادجاء، استمدّ حيويته من شعر هوفمان وأرنيم. أما الشاعر الفرنسي جان جيرودو فكان يعتبر أن الرومنطيقية الفرنسية في الشعر بدأت مع فولين. - ص 147 - لكن، من المؤكّد أن الرومنطيقيين الألمان كانوا من أبرز ينابيع موهبة جيرودو الشعرية. وبدون إنتاج نوفاليس وجان بول وكاميسو، لكانت شخصية جيرودو الأدبية قد تحولت إلى

شخصية أخرى. اشتغل جيروودو على هذه الينابيع بروح علمية؛ إذ كان قد درّس الأدب الألماني ونال دبلوماً عنه عام 1906. قبل ذلك، كان قد حصل على منحة دراسية في ميونيخ عام 1905. لاحقاً، بدأ في إعادة كتابة المسرحيات الألمانية القديمة: أوندين، أمفيتريون ويوديث. هذه الإعادة للكتابة، أنتجت مفهوماً مارس عملياً وبوعي مقصود، التصور المثالي لشعر سوف يأتي، والذي اكتفى الرومنطيقون بالتنبؤ به. لهذا التصور ينتمي «التفكير حتى النهاية» والتحقق للتصورات الرومنطيقية مثل «الصعود نحو أعماق الكينونة» و «الوثوق في ما يكشف عنه ستار الأحلام» و «الجنون» و «المواقف الإستثنائية» و «النشوات الوجدانية» و «الثقة في عطايا الصدفة». وفي النهاية، توجب التفكير بالتصور الرومنطيق للسخرية، والذي ظهر عملياً في تقنية «الإنهاء والتحطيم». والفيلسوف الألماني شليغل شرح مفهوم السخرية باعتباره: «الوعي الواضح لسرعة البديهة المفكّرة في الفوضى الكاملة، بلا انتهاء». والسخرية هي أيضاً تعبير عن التواضع الإنساني في تقبله للحقيقة؛ إذ إنه مستحيل على الناس المتكبرين إدراك الحقائق بصورة نهائية والتسليم بمصادقيتها. وفي النتيجة النهائية، نشأت عن هذا المفهوم «السخرية السوداء» عند السوراليين.

وعندما نتناول بالنقاش فلسفة التكعيبة والمستقبلية، لا يجوز التقليل من أهمية الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون، الذي كان الوارث لميراث فيخته الفلسفي، ولا أهمية نوفاليس، الذي كان وسيطاً وهمزة وصل بين فرنسا والرومنطيقية الألمانية. كما أن أندريه جيد كان قد تعرّف من ماترلينك على نوفاليس؛ إذ كان ماترلينك قد أصدر بالفرنسية شذرات نوفاليس والتعاليم. وأثناء زيارته للجزائر، قرأ أندريه جيد أعمالاً لهوفمان، جان بول، تيك، كلايست، إيشندورف وهولدرلين. عام 1894 تحول أندريه جيد إلى قارئ نهم لفيلخته. وبنفسه اعترف جيد قائلاً: «لقد تغذيتُ وتشكّلتُ من شوبنهاور وفيلخته». - ص 149 -

وفي الحقيقة أن السورالية الفرنسية هي بمجملها، محاولة لتحويل وتطوير الأفكار الرومنطيقية الألمانية في الفن والممارسة المعيشية. يقول أراغون: «لقد قرأت في كتاب ألماني سميك، تاريخ كل تلك الأحلام». كذلك اقتبس بول إيلوار نصوصاً لنوفاليس، وفي الكثير من كتابات بريتون وتريستان تزارا النقدية، يُسمّى وَيُقْتَبَسُ نوفاليس، برنتانو، وأخيم فون أرني. وكتاب أرنيم حارس التيجان أصبح في فرنسا معروفاً أكثر من عارفه في ألمانيا. - ص 149 -

الشاعر والرسام

رسم مانيه صورة شخصيةً لمالارميه، وصوّر ديغاس مالارميه بالكاميرا. كذلك صوّر مانيه بالرسوم الترجمة الشعرية الفرنسية لمالارميه لقصيدة «الغراب» لإدغار آلن بو.

عندما جاء بيكاسو من إسبانيا إلى باريس، نشأت صداقة بينه وبين الشاعر الرسام ماكس جاكوب. وقد سكنا معاً في بيت إحتراقي «أسطوري» في مونتمارتر - باريس. محترف بيكاسو تحول إلى ملتقى منتظم لأدباء أصغر سنّاً مثل أندريه سالمون، بول ريفردي، ولاحقاً، كوكتو، ليريس، وإيلوار. وزائراً مواظباً ومدافعاً مهماً عن مرحلة بيكاسو التجريدية في المدرسة التكعيبية، كان غليوم أبولينير. - ص 152 -

كل هؤلاء الأصدقاء الحميمين للرسام بيكاسو كانوا شعراء، «كيميائي كلمات»، في سلسلة تعاقبت بعد رامبو ومالارميه. الشاعرة الأميركية غير تروده شقائين، قيّمت عاليّاً مساهمات الصداقات الأدبية في أعمال بيكاسو: «أصدقاؤه الأدباء كانوا منبهاً منشطاً عظيماً لبيكاسو، حيث يجب أن لا ننسى، أن هؤلاء الأصدقاء الأدبيين كانوا على فهم كبير للفن التشكيلي». تقريباً جميعهم، كانوا نقاد فن وأدب كتبوا في الصحافة. ماكس جاكوب، سالمون، ألفرد جاري، رسموا وصوّرُوا بأنفسهم. وأيضاً أبولينير اشتغل تشكلياً في المدى البصري من خلال تصاميمه المخططة.

إن عبارة «الإيقاع الداخلي» القائمة في وسط النظرية الفنية لكاندنيسكي، كانت مرتبطة بنظريات الشعر التي راجت آنذاك. كان كاندنيسكي يعود دائماً في تنظيراته الكتابية عن الفن التجريدي إلى ماترلينك الذي سمّاه عام 1911: «المناضل الرائد الأول، أحد أوائل المكوّنين لروح الفن المعاصر، والذي سينبثق منه فن المستقبل». - ص 155 -

عام 1917 ظهرت في زيوريخ - سويسرا، حركة الدادا. في الدادائية تداخلت الحدود بين الفن التشكيلي والأدب إلى درجة تصعب الإحاطة بها. كل الدادائيين كتبوا شعراً، وتميّزوا بالاختبارات اللفظية التي عاصرت شباناً شعراء منهم: تريستان تزارا، أندريه بريتون وشعراء دادائيون آخرون، أصبحوا أخيراً سوراليين. والرسام ماكس إرنست والشاعر بول إيلوار تحولوا، ولدة طويلة، إلى ثنائي متلازم.

نحو فلسفةٍ للتجريد

«سيتحرر الفن من خلال الفلاسفة والشعراء المُحدّثين».

- جيورجيو دي شيريفو -

لم يكتب بيكاسو لا نثراً ولا شعراً، وتكلّم عن فنه التشكيلي قليلاً. لكن رسومه التكعيبية التحليلية الأولى، سبقتها محادثات طويلة مع أصدقائه، الشعراء المتفلسفين.

أرنولد غيهلن في كتابه فلسفة التكعيبية كان يعتقد أن تلك المحادثات كانت

تدور حول فلسفة تشكيليّة للكانطية الجديدة؛ فالتكعيبية تطلّبت تعليقات جديدةً مستندةً على الكانطية الجديدة. - ص 184 - لكن الفنانين ليسوا مفكرين نظاميين، إلا أنهم شجّعوا الموهبة بوعيتها الحدسي للتفاصيل النموذجية القادرة على فهم الكليات. فهم يمتلكون ما سمّاه فرانس مارك في كتابه رسائل من الميدان: «الرؤيا للمثال، السائرة في نومها!». - ص 185 - فالفنان وحتى عندما يرسم قبل تأثير الدافع الفني، لا يحطم الحالة الانفعالية للوحته إلا بمقدرته على انتزاع الجواهر الكامنة في تجمّع أنواع عديدة من العناصر النموذجية، ليعيد إنتاج البناء الكامل للعمل الفني إنطلاقاً من نقاط ارتكازٍ عاريةٍ مدهشة. - ص 185 -

أشار أندريه بریتون في العديد من منشوراته حول السورالية، قضية جيله، إلى التأثير الذي لعبه رجال فكر برزوا سابقاً في الواجهة، بين هؤلاء، ليس فقط سيغموند فرويد، بل أيضاً برغسون ونيتشه ونوفاليس. والآخر، نوفاليس، اعتبره بریتون في أعماله الأخيرة الضامن المتصدّر لمصادقية السورالية في الصف الأول. - ص 195 -

فردريك نيتشه (1844 - 1900)

لم تتوفر الفرصة لنيتشه في التعرف إلى كونراد فيدلر بالرغم من أنهما عاشا وكتبا متزامنين. إلا أن التساند المدهش في فكريهما يمكن إرجاعه إلى نقطتي انطلاق مشتركين: غوته وشوبنهاور! كذلك تنساب أفكار رومنطيقية من كليهما. ورفض نيتشه اليقظ والحدز للرومنطيقية لا يدلّ على غياب تواصله بها. تكفي الإشارة إلى شعر نيتشه «الديثيرمبي» في هكذا تكلم زرادشت الذي يرتبط «بانعدام الشكل» القائم في الشعر الرومنطقي الحرّ. ولم يكن غوته بعيداً عن «إحساسات» نيتشه، والذي سمّاه وتناوله إلى جانب هيراقليط، أمبيدوقليس، باسكال، وسبينوزا، مثمناً قيمته الإيجابية إلى جانب هؤلاء.

مع كونراد فيدلر تقاسم نيتشه نقاط انطلاقٍ عدّة في التنظير للفن؛ إذ اعتبر نيتشه، مثل فيدلر، أن الأحكام الجمالية بدءاً من البداية الينبوعية للفن، تتوجه اتجاهاتها في الذهنية - الروحية للفنان (im geiste des Kunstlers). - ص 218 - والعلاقة التواصلية الأقوى لنيتشه مع فيدلر تتكوّن في فهم الرسم باعتباره فعلاً (Aktion)، تتبّع فيه نيتشه مساهمة اللاوعي بشكل أقوى من فيدلر بكثير. في كتابه وراء حدود الخير والشر الصادر عام 1886 يرى نيتشه أن الإنسانية قد وقعت في «الضلال» الذي يسمّيه نيتشه «الخرافية الغيبية» (Aber glauben)، وأن قيمة الأفعال يجب التعرف عليها من مُراد الأفعال ومقاصدها.

في مقالة له بعنوان «الفن، إرادة قوة» عام 1887، كتب نيتشه عن «الحالات الفيزيولوجية عند الفنانين»، لتلك الحالات ينتمي شعور متعالٍ بالقوة: «الحاجة الداخلية،

لصنع انعكاس للامتلاء الخاص وللتكامل، إنطلاقاً من الشيء، الموضوع الفني، وأبعد من ذلك، فإن الحدة المتناهية لبعض المعاني أو الصور، والتي تدرك نوعاً كاملاً آخر من لغة الإشارات، وتنجزه، بذاتها، تبدو مرتبطة ببعض الأمراض العصبية... فخفة الحركة المتمادية، هي حاجة للتخلي عن نفسها من خلال الحركات والرسوم... وعلى المرء أن يعتبر تلك الحالة اضطراراً وضغطاً، من أجل التخلص من التوتر الداخلي، من خلال كل أنواع العمل العضلي وحركات الجسد: إلى أن تصبح نوعاً من التنظيم المتشابه غير الحرّ إرادياً لتلك الحركات لبلوغ أهداف أعمال «داخلية» (لوحات، أفكار، شهوات) باعتبارها نوعاً من الميكانيكية لنظام العضلات تحت دفع من الداخل متأثراً بانفعال قوي... فعدم الجدارة، ورد الفعل عليها، من أجل منعها، وجهاز التردد النفسي المعلق بصورة مشابهة، والصورة الطافية من عمق الداخل، تؤثر بالتالي، باعتبارها تحركاً للأعضاء». - ص 219 -

بحرية تامة، يتكلم نيتشه عن الفنانين بشكل عام. فهو هنا، لا يركّز في معانيه على الرسام التشكيلي. وفي نهاية مقالته هذه، يتكلم خصوصاً عن الرقص. ولكن، ألم يقل نوفاليس، أن الفنان يُرقّص الطبيعة؟. مهما يكن الأمر، كان نيتشه معنياً بنماذج من الفنانين الذين تدريجاً يندمجون في أداة التعبير الفني، مدفوعين بإرادتهم الذاتية في التعبير. لكننا، مع نوفاليس، يمكننا أن نقرأ عن «العملية المرتدة» في الفن، حيث أداة التعبير الفني تصبح قضية أساسية، ونتيجة التعبير الفني تصبح قضية ثانوية. وإلى أولئك الذين أخذوا بهذا المنحى ونشروه، بموافقة حاسمة، يندرج إلى جانب أوغست سترندبرج وغوتفريد بن، بول فاليري.

بول فاليري (1871 - 1945)

يُعتبر فاليري من غير إزدواجية في المعنى، أن سياق الفعل الفني، بالنسبة له، أكثر أهمية من نهاية النتاج الفني. هذه الجملة اقتبسها غوتفريد بن وأرجعها إلى قول غوته الذي يعتبر أن «طريقة التعبير الفنية» أكثر أهمية من «الدافع الفني». فالفن هو «كيفية التموضع» في العمل الفني، وليس العمل الفني نفسه. كان نيتشه قد تحدث عن «عملية إلتهام التفكير» في الممارسة الفنية العملية، فهي تتطور ضمن الأعضاء الحية كلها للجسم الإنساني، في التناغم الكلي للجهاز العضلي والعصبي. ويردّ فاليري شاكياً، من أننا نحتاج إلى سنين عديدة، حتى تتمكن الحقائق التي وصل إلى نهاياتها الإنسان بنفسه، من أن تصير «لحماً في جِسْمِنَا».

مع فاليري تمّ تدوين «الفاعلية الفنية» في «المقدرة على معالجة الموضوع الفني»، تماماً مثلما مع نيتشه، يقول فاليري: أنا أكون، بما أنا قادر أن أفعل!.

(je suis que je puis!).

في مقالة لفاليري عن ليوناردو دافنشي يقول فاليري: «على عكس فلاسفة «الحقيقة»، وضع الفنان دافنشي نفسه في إمكانية أن يكون، وجعل نفسه مرتقياً على ما يكون». - ص 221 - ثم يضيف فاليري: «الفلاسفة يستطيعون فقط وبصعوبة فائقة أن يفهموا، كيف أن الفنان، وبلا حدود بين الشكل والمضمون، وبين المضمون والشكل، يمضي من هنا إلى هناك، ومن هناك إلى هنا». - ص 221 -

ربما كان فاليري واحداً من أوائل الفرنسيين الذين قرأوا نيتشه. وترجمة نيتشه إلى الفرنسية بدأت منذ عام 1890. المترجم كان هنري ألبرت، صديق فاليري المقرب. عام 1896 أصدر فاليري مقالة نقدية بعنوان: «بو - نيتشه» قال عنها إدوارد جاييد: بو مع نيتشه، أو بكلمة واحدة: فاليري!». -

هنري برغسون (1859 - 1941)

في محاضراته في الكوليج دي فرانس، كان يحتشد تلامذة برغسون القادمين لسماعه من مختلف البلدان. قبل ساعات من بدء المحاضرات، كانت تمتلئ قاعة الاستماع. شهرة برغسون وصلت إلى ما خلف البحار. عالم النفس الأميركي والفيلسوف وليام جيمس، سمى نفسه تلميذاً لبرغسون، مع أنه كان أكبر منه بسبعة عشر عاماً! كان برغسون بالنسبة إلى جيمس «أعجوبة في تاريخ الفلسفة» و «ظاهرة إلهية!». - ص 222 -

أشار برغسون في العديد من مقالاته، إلى مشاكل الفن وإشكالياته الحديثة والقديمة. الكثير من مناقشاته يعود إلى مراقبته عن كثب للأعمال الفنية. في مقدّمة له عن الفن عرّف برغسون مفهوم «الحرية الفنية» بما يلي: «نحن أحرار، عندما تنساب معالجاتنا الفنية من خلال كلية شخصيتنا وتعبّر عنها، أي عندما تمتلئ التشابه الذي لا يمكن تعريفه، بين العمل الفني والفنان». - ص 223 - ومعكوساً، توجب على التصور البرغسوني «للبدية»، باعتبارها طريقة معرفية ما فوق علمية، أن يؤثر بقوة على محاضراته، تماماً مثل إدراجه للتصوف في العملية المعرفية الكلية للفنانين أمثال ديلوناي، مارك، كاندينسكي وكلي. وتأثير برغسون خصوصاً على كاندينسكي وكلي، واضحٌ ومتكرّر. - ص 223 -

معالجة خاصة للمشاكل الجمالية نجدها عند برغسون في مقالته «الضحك» التي صدرت عام 1900 والتي ترجع إلى محاضرة ألقاها عام 1884.

لم يبقَ شوبنهاور بعيداً عن التأثير على فكر برغسون. والوسيط بين شوبنهاور وبرغسون كان كتاب تيودور ريبو عن شوبنهاور الصادر عام 1872. - ص 223 -

يصل برغسون في نهاية مقالته عن «الضحك» إلى السؤال المتعلق «بالهزل المُضحك» الذي يرى أن له مكاناً بين الحدود التي تفصل الفن عن الحياة. وي طرح

السؤال: «لماذا نحن لسنا جميعاً فنانيين؟». ويجيب: - «كان بإمكاننا أن نكون فنانيين، لو أن الحقائق التقت بمعانينا وبوعينا بشكل مباشر. لكن الواقع غير ذلك، فبين الطبيعة وأنفسنا، أو بين أنفسنا ووعينا الذاتي، ينسد الستار، الذي هو كثيفٌ وسميكٌ أمام الناس العاديين، ولكنه رقيقٌ وشفافٌ أمام الفنان والشاعر». - ص 224 -

لكن هناك طبائع متميِّزة، تتصرَّف بشكل مميِّز، وأحياناً مغاير، أولئك هم الفنانون التشكيليون؛ فالرسم يكرِّس نفسه للألوان والأشكال، وهو يحبُّها لذاتها وليس لما تملِي عليه من رغبات أو تجليات ظاهرة أو خفية، هكذا يصبح الرسام قادراً على السماح للحياة الداخلية للشيء، من خلال أشكاله وألوانه، أن تتمظهر في العمل الفني. (وهذا ما يقوله كاندينسكي أيضاً). وعندما يتقدَّم الرسام عبْرَ هذا السلوك، يصبح قادراً على التعرف على الفن في أعلى إراداته، والتي تتجلَّى في «استيحاء الطبيعة». - ص 224 - لكن الرسامين ليسوا من نوع واحد: فهناك آخرون، يتعمقون أكثر من سواهم في أنفسهم؛ إذ إنهم «يبحثون عن الشعور الذي يجعلهم قادرين على إمتلاك الفهم الروحي في نقائهِ الأصلي»، فهم يُخبروننا عن أشياء، لا تستطيع اللغة بذاتها أن تعبر عنها. وآخرون، يحفرون نحو عمق أعمق، فهم يدركون شيئاً أكثر عمقاً في تواجهه من عمق المعاناة أو المسرة، شيئاً فيه نوعٌ من إيقاع الحياة والانسفاس، سوف يحمل لاحقاً عند برغسون اسم «الانطلاقة الحيوية» (clan vital). مهماً يكن، ليس للفن، برأي برغسون، أي هدف آخر، أكان رسماً أم نحتاً أم شعراً أم موسيقى، سوى الكشف والإمطة عن الرموز المستفادة عملياً، في التعاميم الاجتماعية التقليدية؛ وباختصار، الكشف عن كل ما تستره الحقيقة عنا. وكأساس إضافي أبعد، يرى برغسون أن الفن دائماً يذهب نحو الفردانية، فهو يبدو، بكلمات أخرى، «إرسالاً للذات الفردية، أو القدرة على استحضار الذات الفردية في عرض مناسب وموافق»، - ص 225 - ، مثلما صاغ ذلك غونتر فلوک في كتابه هنري برغسون: مصادر ونتائج ما وراثيات إستقرائية، الصادر في برلين عام 1959. لكن في العمق الدفين لوعينا - يستأنف برغسون - نجد أماننا، شيئاً آخر، وتحديداً، نجد استمرارية الإمتزاج والتداخل، والتي هي «تتابعات من الحالات، كل واحدة منها تدلُّ على ما يليها، وكل واحدة منها تحتوي على ما سبقها». هنا يضع برغسون نفسه بشعور جارف طاغ، في مواجهة الفهم الفلسفي للمدرسة الوضعية، وكذلك تصبح الحجج النفسانية للإدعاءات العلمية المطالبة بالقياس والتكرار، قابلة للسقوط، وللإسقاط والإهمال. - ص 225 -

إن فهم برغسون للحياة باعتبارها «سيولةً مناسبة» في «الظلال والتباينات» يتطابق مع مفهوم «الإرتجاجات الكونية» عند المستقبلين. بل إن إشارة برغسون إلى ضيق مساحة الوعي، والذي من خلاله تأتي حالات نفسية، ينزع فيها الذهن نحو التخلي الكامل عن حدود المكان، جرى استعمالها في بيان المستقبلين بتاريخ 8 - آذار - 1910، في صياغة يقينية مفرطة، تقول جُمْلُها ما يلي:

«لا يوجد أي فضاء ! ثمة شارع ينهمر عليه المطر تحت الضوء الحاد للمصابيح الكهربائية، يصل إلى حدود نقطة في وسط الدنيا؛ البيت الذي تنيره الشمس يصل من خلال النور إلى الشمس نفسها؛ أجسادنا تنحشر مسترخية على كنبات الصالون التي نجلس عليها، والتي تدخل في أجسادنا ! الأوتوبيس يندمج متلاشياً في أرتال المنازل التي يسافر عبرها». - ص 227 - فالمستقبلون قد راقبوا في الوقت نفسه، مثل برغسون، «مادة التعبير» قبل انفصال الفنان عنها، وبعدها ينتهي منها. - ص 228 - كما أن نقطة الإنطلاق لمقالة برغسون «مادة التعبير الفني والذاكرة» التي صدرت عام 1896، وخصوصاً رغبته في بناء «مستوى مشترك من الخارج والداخل» نجدها تحولت إلى هدف فني عند الفنان التشكيلي المستقبلي بوشيني.

نظرة على أميركا

تبادل برغسون الرسائل مع وليام جيمس في أميركا. بين «براغماتية» جيمس و «فلسفة الحياة» عند برغسون، قامت علاقات، خصوصاً في سلوكية تعاليمهما.

كذلك فإن علاقة «المدة» البرغسونية بمفهوم «تيار الوعي» عند جيمس واضحة جداً، حتى إنها تحولت إلى أولية في النقاش في المؤتمر البسيكولوجي العالمي الخامس الذي انعقد في روما عام 1905. وعندما يرى المرء بحق أن براغماتية جيمس وديوي وبيرسي، تشكل نوعاً من الشخصية المميزة للفيلسوف الأميركي، كذلك يرى المرء وجود براغماتية برغسونية لا تتهرب من مسؤولياتها، من خلال المقارنة، كما يلاحظ رينه برتيلوت أن في فلسفة برغسون يدخل عامل رومنتيقي مكمل، عامل لا يغيب عن البراغماتية الأميركية أيضاً، ففي ذلك المؤتمر، اعتُبر ديوي «براغماتيكياً رومنتيقياً» أو «فيختياً أميركياً». - ص 229 -

في الواقع، لم يتوقف أبداً التواصل بين الأميركيين والفن الأوروبي. ففي السنة نفسها، 1910، التي فيها رسم كاندينسكي أول مائية تجريدية مؤرخة، ظهرت أيضاً في أميركا لوحة بعنوان «تجريد رقم 2» للأميركي آرثور دوفي (1880 - 1946). دوفي كان في فرنسا وإيطاليا من عام 1908 إلى عام 1910. في بداية عام 1908 افتُتِح بمبادرة من المصورين الفوتوغرافيين الأميركيين أول معرض أوروبي طليعي في نيويورك لأعمال لرودان وماتيس، مع تغطية إعلامية شاملة في الصحافة الأميركية.

منذ عام 1902 أسس الرسام والمصور الفوتوغرافي شتغلitz (بعد دراسته في برلين) مجلة «أعمال الكاميرا» في نيويورك، والتي لم تقتصر اهتماماتها على التصوير الفوتوغرافي، بل تعرّضت للإتجاهات الثورية في الفن المعاصر.

كتب المكسيكي ماريوس دي ساغاس عام 1913 مقالاً اقتبس منه سام هنتر في كتابه الرسم والنحت الأميركي الحديث، جملةً تقول: «اللاوعي علامة الخلق والإبداع، بينما الوعي، في أفضل الأحوال، علامة الصناعة». حقاً إن هذه الجملة لم تصدر عن ساغاس نفسه، بل عن كارلايل عام 1831، وكانت أشارت إليها مجلة «أعمال الكاميرا» في

مقالاتها عن الفكر الرومنطقي.

كاتب آخر أميركي مهم، بنيامين دي كاسيريس، عرّف بالعلاقة بين الرسم الثوري والقصيدة الرمزية، ووَضَعَ بيكاسو (وأيضاً الموسيقار ديبوسي) في وسط هذه الأسماء المتتالية: فيلين، آرثر سيمونس، موريس ماترلينك، لافكاديو هيرن، ستيفان مالارميه، ريمي دي بورمونت، وأناطول فرانس. وختم سلسلة هؤلاء المفضلين عنده بملاحظة تقول: «وراء هؤلاء، لا يوجد شيء!».

يعود الفضل إلى المعرض الأميركي الشهير الذي حمل اسم «مشهد السلاح» عام 1913، في عرض أعمال لسيزان، فان غوغ، غوغان، بيكاسو، براك، وكاندينسكي. في الوقت نفسه، ظهرت أوائل اللوحات التجريدية أو نصف التجريدية لرسامين أميركيين مثل هارتلي، ستللا، جون مارين، ومكدونالد رايت. جميعهم كانوا قد تواجدوا في أوروبا، وخصوصاً في باريس. واضحٌ بشكل مميّز، تأثير «المستقبلية» وكاندينسكي على أجيال الرسامين الأميركيين اللاحقين. ومجموعة مهمة من المساهمات الفنية اللاحقة، عُرضت في صالات جوليان ليفي، بيير ماتيس، كورت فالنتين، ومتحف الفن الحديث في نيويورك نذكر منها المعارض التالية :

(1928) ميرو؛ (1930) بول كُلي؛ (1931) دالي، إرنست، ميرو، بيكاسو، ماسون؛ (1933) دالي، ميرو، ماسون؛ (1934) جياكوميتي، دالي، أرب؛ (1935) ميرو، ماسون؛ (1936) المعرض الدولي السوريالي ومعرض الفن الخيالي، دادا، السوريالية؛ (1937) بيكاسو، ماتيس، براك؛ (1939) تانكي، ماتا، إيشورين؛ (1940) دالي، لوغر، موندريان؛ (1941) ماكس إرنست، ماسون.

بدءاً من هذا التاريخ الأخير 1941، وأثناء الحرب العالمية الثانية، ربحت الحركة التجريدية في أميركا مزيداً من المكاسب. إذ يجب ألا ننسى، تأثير الفنانين المهاجرين الذين التقوا في أميركا أثناء الحرب : مارسيل دوشامب، إيفز تانغي، فرناند ليجير، بيات موندريان، أندريه ماسون، ماكس إرنست، ماتا إيشورين، وأندريه بريتون. في خريف عام 1942، افتُتح معرض «بيغي غوغن هايمز» في نيويورك تحت عنوان «فَنُّ هذا القرن»، بأولية من مشاركة السورياليين. عام 1945 عُرضت رسومُ معرض «أرشيل غوركي» بمعونة جوليان ليفي. علاقة معرض غوركي بالسورياليين أمثال تانغي، ميرو، ماتا، إيشورين، ماكس إرنست، وأندريه ماسون، كانت متينةً جداً. وأيضاً «مارك روثكو» كان في الأربعينات سوريالياً، وكان متصلاً بشكل مباشر مع ماكس إرنست ومع الأعمال «الأوتوماتيكية الفنية» لـ ماسون. واتصالات مباشرة عرفها جاكسون بولوك، بفضل الدور التعارفي الذي لعبه معرض «أرشيل غوركي». - ص 232 - الإيطالي الرسام جيورجيو دي شيريكو تحدّث بوضوح في مقالته «حول الفن الميتافيزيقي» عام 1919، عن الأسلاف المفكرين الذين تأثّر بهم: «شوبنهاور ونييتشه علّمانِي أولاً المعنى العميق للمعاني العادمة والنافية للحياة، وكيف يمكن أن تتحول تلك المعاني النافية في الفن... إنَّ إزالة المعنى المنطقي عن الفن ليست، اختراعاً منا نحن الرسامين». ولاحقاً كتب

شيريكو في ذكريات من حياتي عام 1945: «لقد بدأت في رسم موضوعات حاولتُ معها التعبير عن ذلك الشعور الغامض والقوي الذي اكتشفه في كتب نيتشه... ذلك الجديد حقاً الذي اكتشفه نيتشه هو شِعْرٌ غريب وعميق، غامضٌ بلا حدود، ووحيد». - ص 232 -
وفي مقالته «السوريالية والرسم» عام 1928، استشهد أندريه بريتون مراراً بشيريكو باعتباره سلفاً رائداً وممهداً. - ص 233 -

أما أميركا، فلقد تحولت منذ الثلاثينات، إلى أرض كلاسيكية للبحث الكيركغاردني، وتموضعت الضربة القاضية للتفكير الكيركغاردني في ما صرَّحت به الأعمال الفنية الأميركية، وفي ما سمحت بمتابعته حتى الحاضر المباشر لأيامنا، ليس فقط، بالنسبة للأدب الوجودي لهنغواي، فولكنر، وتوماس ولفه، لكن أيضاً بالنسبة للرسم الأميركي. كما أن النقاش النيتشوي الأميركي، كان قد بدأ مع كتاب هـ. ل. مينكن عن نيتشه، والذي نال شعبيةً غير مألوفة، خصوصاً في الدوائر الفنية.

ما ظهر من خلال تشارلز بيرسي (1839 - 1914) أو وليام جيمس (1842 - 1910) أو جون ديوي (1859 - 1952) من تفكير براغماتي، لا يمكننا أن نلغيه بشعار يعتبر هذا التفكير دروساً في «النفعية»، كما كان يُعتَقَد في المعسكر الماركسي - اللينيني؛ فالمسألة تتناول تفكيراً معقداً جداً، لا يمكن القبض عليه من خلال حجج العداوة المتطرفة للنظام الأميركي. فمع بيرسي مثلاً، نراه يقول: «لم أستطع أبداً أن أتحَرَّر من المثالية الألمانية». وبشكل مشابه، ما يقوله جيمس، إذا ما عالَجنا اهتماماته البارابسيكولوجية وعلاقته ببرغسون واقترابه من نيتشه. أما جون ديوي الذي كان وسيطاً بين فيخته وماركس، والذي تعاطف لفترةٍ طويلةٍ مع الشيوعيين، فقد رفض لاحقاً كل جماعيةٍ سلطويةٍ من الدولة أو من الأفراد، وأكد أنه ضِدَّ تصوُّر هيغل للإنسان باعتباره كائناً اجتماعياً كلياً، وانحاز إلى الموقف الكيركغاردني، ورأى في الفرد و«الفردانية»، العنصر الحاسم للحياة ضمن الجماعة. - ص 234 -

معاً يشترك ديوي وجيمس في فهم العالم باعتباره كوناً متعدّد الأبعاد، تتحكَّم فيه الصدفة، والإختيارات غير المضمونة، والمفاجآت المتصلة بالجديد الكلي. - ص 235 -

والبراغماتية أصبحت تُدعى الإختبارية، والوسيلية الصناعية، والسلوكية (behaviorism). فالسلوكية، أو فن السلوك، تستند على اعتبار أن في كل حركة واحدة من السلوك تظهر حقيقة الإنسان كاملةً. يقول ديوي: «كل فعل يستطيع بذاته ومن خلال ذاته أن يبني الوعي الكلي الشامل الذي إليه ينتمي». فالمُعتَقَد، هو فقط «آلة للعمل»، وهذا يعني، أولاً في العمل يظهر لنا عمّا يفكر فيه الإنسان. فالفكر ليس مادةً متسامية، بل هو مجموع نتاج السلوك، إنه النشاطية (ديوي)، ولذا: «فإن ما هو «آت» أهم دائماً من ما هو «واصل» فعلاً» (جيمس). والفرد ينبغي أن يُنظَر إليه كظاهرةٍ نشاطية، ومع التأثير المشترك للنشاطات الأخرى يستطيع الفرد أن يحسّن من خصوصيته. (ديوي).

يعتبر ديوي في كتابه الفن باعتباره خبرةً وتجربة أن الإنجاز الفني حلقة وصل بين طاقة «الأناء» وطاقة «المادة الفنية»، إنه تبادل ثابت، يجعل التمييز بين الذات والموضوع ساقطاً وملغياً : «اليد تحرّك قطعة الممحاة، أو الفرشاة. العين ترى ما يجري، وصولاً إلى النتائج... إن الاتصال بين الاثنين ضيقٌ إلى حدّ أنه من الفعل اليدوي والنظر يتشكّل مخرج مفتعل للتحكّم الفني. مثل هذا الارتباط الحميمي والحيوي لم يكن ممكناً الوصول إليه لو أنه بقي مقتصرًا على العين واليد... ففي التجربة الفنية ليست اليد والعين سوى أدوات، من خلالها، يعمل الكائن الكلّي الحيوية في نشاطيّة وتحرك كاملين». - ص 236 - عن (جون ديوي: الفن باعتباره خبرةً وتجربة، نيويورك، 1934، منشورات كابريكون). فالمادة الفنية باعتبارها «مجالاً» يعبر فيه الفنان عن نفسه، تصبح عند ديوي عنصراً واحداً لا أكثر في الفن، تحتويها «الفردانية» الحية للفنان، وحدود إمكاناته الفنية تحقّق ذاتها من خلال «التجربة»، من خلال ما يجري مع الفنان في «الممارسة». - ص 236 -

لقد جاءت الأعمال التشكيلية للأميركي جاكسون بولوك تنفيذاً عملياً لأفكار جون ديوي البراغماتية عن الفن التشكيلي. يقول سام هنتر عن جاكسون بولوك إنه «مزاج رومنتيقي أميركي مميّز». فردانيته المتألّمة تربطه «بمعارض فنية متتالية عن أدباء رومنتيقيين أميركيين بدءاً من «ملفيل» و «بو» مروراً «بفولكنر»... لكن رسومات جاكسون بولوك عبّرت، في خلفيّاتها الثقافية - الفنية - النقدية وفي تقنيات عملها، عن توافق عميق مع البراغماتية في فلسفة الفن ومع «اللاعقلانية النقدية» عند جيمس ديوي. - ص 237 -

خاتمة

هذا الكتاب النقدي - التحليلي المهم لتاريخ بدايات الفن التجريدي، والذي نرجو أن تسمح لنا الظروف بترجمته كاملاً عن الألمانية، مأخذنا عليه، أنه بالإضافة إلى عدم توسعه في دراسة علاقة الرسم بالموسيقى، إلى عدم معالجته لدور التصوير الفوتوغرافي في أواخر القرن الماضي في التأثير على آليات النشوء للأشكال التصويرية الأولى للمدرسة التكعيبية التحليلية، خصوصاً عند بيكاسو وماسون، كذلك فإن الكتاب لا يعالج، بل يتجاهل، دور الرسم التجريدي في الشرق الأوسط وأفريقيا وجنوب شرق آسيا، في مسيرة الرسم التجريدي العالمي. وفي مأخذنا على هذه «المركزية الأوروبية» الثقافية - الفنية المتمحورة و «المتشرقة» حول ذاتها في الكتاب، أنها لا تزال وإلى اليوم، تتجاهل في كتبها وحلقات الدارسين في معاهدها، الدور الكبير للإنتاج الثقافي والفني للعالم الثالث في إغناء وتلوين الرؤى الفكرية والفنية لمثقفي وفناني هذه «المركزية الأوروبية» بالذات، وذلك بدءاً من بداية ثلاثينات هذا القرن، وحتى يومنا هذا، وأواخر التسعينات.